



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**PROCEDIMENTOS DE TRANSMISSÃO E APREENSÃO DO CANTO
EM DOIS GRUPOS TRADICIONAIS: BOI DO SEU TEODORO E
TERREIRO NZO KIA UNGURUSEMAVULU**

SELOM SAMARA DEFOR

**BRASÍLIA- DF
2016**

SELOM SAMARA DEFOR

**PROCEDIMENTOS DE TRANSMISSÃO E APREENSÃO DO CANTO
EM DOIS GRUPOS TRADICIONAIS: BOI DO SEU TEODORO E
TERREIRO NZO KIA UNGURUSEMAVULU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
curso de Licenciatura em Música do
Departamento de Música da Universidade de
Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música

ATA DE DEFESA DE TCC

Selom Samara Defor

**“PROCEDIMENTOS DE TRANSMISSÃO E APREENSÃO DO CANTO EM DOIS
GRUPOS TRADICIONAIS: BOI DO SEU TEODORO E TERREIRO”**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em sob a orientação do Professor(a) Antenor Ferreira Corrêa, segundo o Ato 47/2016 do dia 6 de dezembro de 2016, que nomeou banca de avaliação.

Resultado:

☒ Aprovado;

☐ Aprovação condicionada à apresentação da versão final com as reformulações sugeridas pela banca no prazo máximo de 14 dias;

☐ Reformulação de forma com definição de nova defesa de banca

☐ Reprovação;

Brasília, 6 de dezembro de 2016.

Antenor Ferreira Corrêa

Letícia Vianna

Alexei Alves de Queiroz

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, Eliza e Kofi, a quem devo tudo o que sigo conquistando, em especial à minha mãe, quem sempre me apoiou incondicionalmente e sempre acreditou em mim, talvez mais do que eu mesma. Mãe, obrigada por tudo, por ser minha melhor amiga, pela sua calma e pela confiança que sempre depositou em mim. Obrigada por me trazer até aqui.

À minha pequena irmã Delali, de gestos e sentimentos gigantes, quem sempre me faz lembrar que sorrir para a vida nunca é demais. Ao meu avô Afonso, quem faz parte de muitas das minhas primeiras memórias musicais, tocando seu bandolim.

Aos meus familiares e amigos, que também são família, agradeço aos meus grandes amigos Thiago Lapa, Monica Terada, Raíssa Madoz, Nina Trindade, Tabatha Melo e, especialmente, a Álvaro Gomes; amigos que tiveram muita paciência e jogo de cintura para seguir segurando a minha mão durante esta saga...aos meus amigos do departamento de música Paula Silva, Alexandre Rosalém, Edu e Janaina Moraes, com os quais compartilhei ideias, materiais e angústias deste processo.

Agradeço imensamente e, principalmente, ao meu orientador, Antenor Ferreira, quem acolheu minha pesquisa e ajudou-me a refletir sobre as provocações que esta temática trouxe, principalmente, por ter aberto meus olhos e portas para a realização deste estudo, além de fazer-me persistir nos momentos de dúvidas. Agradeço aos professores Alexei Queiroz, pela troca de ideias e informações; à professora Simone Lacorte, pelas sugestões para melhoria do tema.

Agradeço à Mestra Tamá e Tatetu Álvaro Gomes, pelo carinho e paciência para o desenvolvimento deste trabalho, além dos demais entrevistados, Makota Marciely, Tatetu Leonardo, Tatetu Carlos e Tatetu Thiago, pela disponibilidade para contribuir nesta caminhada.

Agradeço ao Departamento de Música e, especialmente, à Universidade de Brasília, lugar no qual descobri e fui abraçada por universos, e no qual passei momentos maravilhosos da minha formação, só me resta agradecer e abraçar. Sentirei saudades disso tudo. Não posso deixar de agradecer à música, pois esta é a que me impulsiona, através dela me compreendo um pouco mais e, agora, entendo, que o caminho é sempre em frente.

RESUMO

Este estudo qualitativo teve como objetivo principal identificar os procedimentos de transmissão e apreensão do canto em dois grupos tradicionais: Boi do Seu Teodoro e Terreiro de Nzo Kia Ungurusemavulu, ambos situados em Brasília. Ao encontro deste objetivo, foram realizadas entrevistas semiestruturadas que focaram perspectivas e peculiaridades destes grupos em relação ao canto, investigando, assim, procedimentos internos à cada contexto. Foi feita revisão de temas que, potencialmente, dialogam com o canto nos grupos de cultura tradicional, tais como: a abordagem sobre o termo “popular”, contextos formais e informais, além das diferentes nomenclaturas que acolhem os grupos de tradição popular.

A partir das narrativas coletadas nas entrevistas e em pesquisa de campo, foi possível identificar formas e aspectos importantes não só para a apreensão e transmissão do canto, mas também para a manutenção e conservação da cultura tradicional. Destacou-se a perspectiva dos entrevistados em relação ao canto, suas dificuldades e facilidades, bem como o papel funcional do canto nos respectivos grupos. Assim, muitas destas narrativas dialogam com a literatura revisada e abriram espaço para reflexões sobre as possíveis contribuições para os ambientes formais de ensino.

Palavras-chave: Transmissão do canto; Apreensão do canto, Boi do Seu Teodoro, Terreiro Nzo Kia Ungurusemavulu

ABSTRACT

The main objective of this qualitative study was to identify procedures of transmission and apprehension of singing in two traditional groups: Boi do Seu Teodoro and Terreiro de Nzo Kia Ungurusemavulu, both located in Brasília. In order to accomplish this objective, semi-structured interviews were conducted, focusing on perspectives and peculiarities of these groups in relation to singing, in order to grasp some features from inside each context. Topics that potentially interact with singing in traditional groups were reviewed, such as folk, formal and informal, as well as the different nomenclatures used in reference to popular tradition groups. From the narratives collected in the interviews and during the field research, it was possible to identify important forms and aspects not only related to the study and the transmission of singing, but also concerning the maintenance of traditional culture. The interviewees' perspective on singing, their difficulties and facilities, as well as the role of singing in the respective groups were highlighted. With that, a dialog could be established between their narratives and the literature reviewed, which opened perspectives to reflect on their possible contributions to the academic realms.

Key words: Transmission of Singing; Apprehension of Singing; *Boi do Seu Teodoro*, *Terreiro Nzo Kia Ungurusemavulu*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. PERSPECTIVAS TEÓRICAS	13
2.1 Grupos Tradicionais	13
2.2 Um outro olhar sobre o canto	15
2.3 Formal e Informal	18
3. NOTA SOBRE A METODOLOGIA	22
4. NARRATIVAS	24
4.1 O Boi do Seu Teodoro	24
4.2 Terreiro Nzo Kia Ungurusemavulu	28
5. REFLEXÕES	38
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS.....	43

1. INTRODUÇÃO

Uma das motivações para a realização deste estudo foi a grande admiração que cultivo pelos grupos tradicionais, suas vivências e produções musicais, as quais considero belíssimas, envoltas pela simplicidade. Mais precisamente, o canto sempre foi o objeto que mais se sobressaiu nessa admiração e, paralelamente, questionamentos sobre como todas aquelas arranjos vocais acontecem sem que haja a intervenção de horas em sala de aula, métodos explícitos ou sobrevalorização de aspectos técnicos. Então, surgiu a impressão de que nos ambientes acadêmicos há uma carência da valorização de experiências naturais, espontâneas, ou mesmo a imersão imediata no fazer musical, o que potencialmente serviria para o despertar da criatividade e da independência dos alunos enquanto músicos. Deste modo, propus este estudo não apenas para observar e descrever os grupos tradicionais, mas também para, através dos depoimentos coletados, instigar o debate acerca de como o aprender e o ensinar podem ser diversos, assim como é a linguagem que orienta e preserva nossas raízes culturais.

Como cantora, analiso que os ambientes formais carecem de oportunidades de vivências mais espontâneas com a música, além de dinâmicas que sejam mais próximas à realidade dos alunos e permitam um real sentido no que executamos e transmitimos enquanto músicos e professores. Creio que a maioria dos músicos tiveram o primeiro contato com seus respectivos instrumentos de maneira espontânea e, partindo do interesse, buscaram ou criaram meios para aprender mais a respeito, comigo foi assim. Porém, nos meus anos de estudos em algumas escolas e até mesmo na universidade, em certos casos, senti falta dessa liberdade para procurar ou criar os meus próprios meios para desenvolver o cantar. Por isso, observando os contextos dos grupos tradicionais, busquei compreender a composição e processos criativos para compor os cantos.

Priorizei por estudar grupos que tenham a oralidade como modo principal para transmitir e perpetuar seus ensinamentos, embora seja evidente que, atualmente, em meio a tantas tecnologias e demais recursos, considera-se também o uso de outras ferramentas nesses meios. Para efetivo, adotei a pesquisa de abordagem qualitativa, adicionada à noção de procedimentos de cunho etnográfico, as quais têm a intenção de compreender e interagir ao máximo com o objeto estudado, mas com cuidado para não modificar o ambiente observado e, também, através deste modelo de pesquisa, coletar e transcrever fielmente os dados obtidos por meio de entrevistas semiestruturadas, a fim de relatar mais profundamente as relações que

compõem as tradições musicais do canto nos grupos de cultura tradicional. Por meio deste método, busco narrar as práticas observadas dando voz àqueles que as praticam, destacando as relações internas dos grupos a que pertencem.

O objeto de estudo desta pesquisa é o canto imerso em grupos tradicionais. Tendo isto em vista, escolhi analisar dois grupos tradicionais situados em Brasília: Boi do Seu Teodoro e Terreiro Nzo Kia Ungurusemavulu.

O Boi do Seu Teodoro é um dos grupos tradicionais mais conhecidos do Distrito Federal, com 56 anos de atividades, localizado na cidade de Sobradinho e criado pelo mestre maranhense de bumba-meu-boi Teodoro Freire. Inicialmente, criado no Rio de Janeiro, o boi surgiu com a vontade que Seu Teodoro tinha em dar mais visibilidade ao Maranhão e sua cultura. No ano de 1963, o Boi do Seu Teodoro se consolidou em Brasília, com o Centro de Tradições Populares de Sobradinho. Com a morte de Seu Teodoro, em 2012, o grupo passou a ser conduzido pelos familiares - esposa, filhos, netos - além de admiradores e pessoas integrantes da comunidade maranhense que residem no Distrito Federal.

O grupo possui cerca de 12 a 15 familiares e, ao todo, conta com aproximadamente 80 integrantes de diversas partes do Distrito Federal e entorno, os quais se dividem em várias funções para a composição do festejo e ensaios. São diversas toadas que compõem o boi, as quais tive a oportunidade de aprender durante a oficina de “Cantos e Musicalidade no Bumba Meu boi”, ministrada pela Mestra Tamatatúia Freire Ferreira, ou Tamá (filha de Seu Teodoro), compositora e cantora de toadas do bumba-meu-boi e que também desempenha várias funções nas atividades. A aula ministrada teve como objetivo dar ênfase ao corpo como instrumento para o aprender e vivenciar as manifestações musicais da cultura tradicional.

O Bumba Meu-Boi é uma das festas tradicionais de maior dimensão no Brasil, possuindo diversos nomes de acordo com a região do país, também conhecido como Boi Bumbá, Boi de Mamão, Boi Pintadinho, Boi Calemba e, finalmente, Bumba Meu Boi, que é a nomenclatura referente ao Boi do Maranhão, adotada neste estudo. Acredita-se que o Bumba Meu Boi teve origem no nordeste, durante o século XVII, tal festejo é envolvido por dinâmicas musicais e teatrais, compondo uma narrativa sobre um casal de escravos: Pai Francisco e Mãe Catirina. Mãe Catirina, grávida, tem o desejo de comer língua de boi, então Pai Francisco se vê na obrigação de matar um boi da fazenda. Com a morte do boi, o Senhor da fazenda chama pajés para ressuscitá-lo. Sendo assim, o boi volta à vida e então acontece a celebração.

O segundo grupo que contribuiu para este estudo, trata-se de um terreiro de candomblé, Nzo Kia Ungurusemavulu, também localizado em Brasília, na cidade de Planaltina. O terreiro

foi fundado em 1984, por Roselita Lindalva – inicialmente como terreiro de umbanda e, posteriormente, passando a ser um terreiro de candomblé. Os integrantes deste terreiro pertencem ao “Povo Bantu”, Nação Angola, conhecidos como os primeiros negros a chegarem ao Brasil, tratando-se de uma religião de matriz africana trazida ao Brasil durante a diáspora negra, causada pelo tráfico de escravos. Sendo assim, o candomblé constitui-se em três diferentes nações – Angola, Ketu e Jeje - pertencentes a diferentes regiões do continente africano, possuindo particularidades em relação à cultura, tais como dialetos e rituais, entre outras características.

Este estudo não tem como objetivo comparar ou fazer julgamentos pedagógicos quanto às práticas observadas ou dos meios sociais onde ocorrem, mas sim compreender e identificar aspectos musicais do canto ligados à realidade de cada grupo, lembrando que cada contexto possui particularidades nos processos de transmissão e apreensão do canto. Portanto, enquanto pesquisa, encontro o devido potencial nos meios dos grupos tradicionais, que englobam diversidade em sotaques, linguagens, complexidades e outras peculiaridades, para investigar a diversidade do aprender e do ensinar.

Para melhor direcionamento deste estudo, refleti sobre o contexto “educativo” em que estes grupos podem ser situados, pois apesar de ser um estudo que carrega a noção etnográfica, avalio que tenha potencial para dialogar com as áreas do ensino e aprendizagem musical, os quais se empregam nos contextos formais da educação, diferentes contextos de aprendizagem ou transmissão e apreensão de conteúdos e, potencialmente, contribuir para os meios formais. Por isso, aqui trago a análise acerca dos contextos formais e informais da educação musical, não com a finalidade de hierarquizar e qualifica-los, mas sim melhorar e orientar o diálogo no âmbito da educação musical, enfatizando que não há qualquer intenção em qualificar como mais ou menos importante quaisquer destes contextos, mas antes ressaltar suas peculiaridades.

Sendo assim, dentro destes contextos, tenho como objetivo geral identificar os procedimentos de transmissão e apreensão do canto nos dois grupos tradicionais citados, bem como observar e relatar as vivências que compõem tais procedimentos no âmbito da educação musical.

Como objetivos específicos busco investigar quais contribuições os cantores membros de grupos tradicionais podem trazer para o ensino da música; relatar algumas experiências de ensino e aprendizagem do canto em contextos informais; compreender a função do canto nestes grupos e, por fim, propor e facilitar diálogo entre academia e contextos externos.

Portanto, foi necessário dividir este estudo em partes e conceitos que dialogam com o objeto e contexto observados. Aqui na introdução busco mostrar alguns dos elementos principais que me auxiliaram a refletir e realizar este estudo, bem como tornar mais nítido o processo de estudo. No segundo capítulo são apresentados temas necessários para a compreensão da análise que se segue a respeito das particularidades dos contextos de ensino e aprendizagem. Esses temas também me chamaram a atenção por instigarem a reflexão a respeito do canto em si e toda a gama de elementos que o compõem, tendo a voz não só como instrumento, mas também como ferramenta social e agregadora.

Assim, o primeiro tópico procura revisar alguns conceitos sobre o que vem a ser o tradicional, inclusive, justificando a escolha do termo “tradicional”, bem como as suas construções ao longo do tempo, além de outras nomenclaturas que agregam o contexto estudado, bem como o que implica nos fazeres dos grupos tradicionais. O termo tradicional está ligado diretamente ao contexto e sua discussão ajudará na melhor compreensão do objeto de estudo. Com base no primeiro tópico, o segundo tópico desse capítulo tem como proposta desfazer qualquer relação do objeto de estudo com o canto popular ou com a música urbana. Para isso, revisei algumas referências bibliográficas que discutem o termo “popular” e seus diferentes contextos dentro da música. Este mesmo tópico tem como função esclarecer as funções ou características que diferem o canto popular do canto imerso nos grupos tradicionais.

Por fim, o terceiro e último tópico proposto neste capítulo, traz discussões e revisões bibliográficas que dizem respeito ao ensino e aprendizagem musical nos contextos formais e informais, no qual busco maior clareza quanto ao contexto e condições no qual situo o meu objeto de estudo, não como forma de hierarquizar os contextos de ensino e aprendizagem, mas sim para facilitar o diálogo com outros estudos que tratam do assunto. Embora seja um tópico um pouco polêmico para relacionar aos grupos tradicionais, penso que seja válida a reflexão por se tratar de um ambiente ainda pouco estudado nos meios acadêmicos.

No terceiro capítulo, trago um pouco do material coletado durante a pesquisa de campo. Apresento transcrições de trechos das entrevistas gravadas, além de reflexões acerca do que foi relatado e observado, descrevendo as minhas impressões e vivências junto aos grupos pesquisados. Exponho alguns pontos expressivos das entrevistas pelo fato de dialogarem com os conceitos abordados e que, inclusive, propõem mais reflexões sobre as dinâmicas do ensino de música e propõem um novo olhar sobre os diferentes tipos de relações que a música pode estabelecer quando se trata de transmissão de conteúdos.

Gostaria de esclarecer que optei pela narrativa em primeira pessoa, pois este estudo, acima de tudo, trata de contextos onde o que prevalece são vivências, formas e relações que, acima de tudo, são descritas por pessoas e testemunham seus modos de vida. Por isso, além dos relatos dos entrevistados, aqui também contei minhas impressões durante as observações ativas e passivas, além das vivências que participei e como foi o imergir em universos tão ricos em sotaques e narrativas.

2. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

2.1 Grupos Tradicionais

A busca pelos objetivos deste estudo demandou uma reflexão sobre as nomenclaturas usadas e relacionadas aos contextos estudados. A princípio, dentre alguns questionamentos, surgiu a necessidade de utilizar apenas uma única nomenclatura para referir-me ao contexto, dentre tantas outras no qual é conhecido, tais como cultura popular, cultura tradicional, cultura de raiz e, por fim, folclore, categorizando-se este como o mais conhecido. Considerando a diversidade de denominações para apenas um contexto, houve a dúvida e a preocupação sobre usar o termo folclore, se usá-lo e quando usá-lo. Nas primeiras consultas despretensiosas na *internet*, ao digitar a palavra “folclore”, obtive algumas definições sobre esse termo, foram estas:

Folclore s.m.

Conjunto das tradições, lendas, canções e costumes populares de um país, ou região: o bairro é rico em folclore, como o maracatu e a embolada.

Reunião das expressões culturais, artísticas, dos costumes e tradições de um povo que, através da tradição oral, são preservadas e passadas de uma geração para outra; populário.

Análise especializada dessas tradições, costumes, manifestações culturais.

[Figurado] O que foi inventado; mentira, lenda.

[Figurado] Fatos inusitados, antiquados ou jocosos sobre alguém.

Ou ainda:

1 Ciência das tradições e usos populares.

2 Conjunto das tradições, lendas ou crenças populares de um país expressas em danças, provérbios, contos ou canções.

3 Cultura popular de um povo.

(Dicionário Online de Português)

A fim de evitar interpretações errôneas sobre o contexto observado, foi feita revisão de literatura para resgatar o porquê dos sentidos controversos ou conflitantes sobre do termo. De acordo com Ikeda (2011), o termo folclore tem sido evitado por muitos estudiosos por conta do desgaste semântico. Muito desse desgaste se deu pela forma descontextualizada e fragmentada com que os estudos sobre grupos tradicionais foram efetivados e relatados por muitos folcloristas, além disso houve certa negligência em relação aos significados dessas culturas para seus próprios membros, prevalecendo uma visão paternalista e superficial em relação ao real sentido daquelas comunidades estudadas. Neste sentido, essas interpretações equivocadas sobre a cultura tradicional conduziram a uma estigmatização do termo folclore,

assim como conclusões errôneas sobre tais comunidades, categorizando-as como alegorias, exóticas, relacionando-as à pobreza e, muitas vezes, objetos de entretenimento para uma cultura vista como dominante.

Segundo Silva e Silva (2006), em *Dicionário de Conceitos Históricos*, a palavra tradição, inicialmente, teve um significado religioso, a qual significava doutrina ou prática transmitida no decorrer dos séculos, pela demonstração ou pela palavra. E, mais tarde, seu significado se expandiu dentre vários outros setores, inclusive segmentos das artes significando elementos culturais presentes nos costumes ou fazeres que são herança do passado, mas que continuam sendo aceitos e atuantes no presente. Os autores ainda fazem pauta com uma visão clássica das ciências sociais, a qual acredita que a tradição teria dificuldade em lidar com o tempo, ou ainda acompanhar as mudanças que ele traz, perdendo dimensão à medida em que a coletividade foi cedendo espaço para o individualismo no Ocidente, por conta dos processos de industrialização e suas sociedades. Silva e Silva (2005) reforçam que as tradições se transformam de acordo com as necessidades de cada sociedade e, ainda fazem paralelo com a visão de Dominique Wolton, que acredita que a tradição não é mais vista como algo arcaico, mas sim como aprendizagem e apropriação, pois à medida que as sociedades evoluem, a tradição sustenta e suporta a mudança social.

Além disso, cabe também trazer as considerações acerca das origens etimológicas da palavra folclore, que originam das junções das palavras inglesas “*folk*” (povo) e “*lore*” (saberes), originando o conceito de “saberes do povo”, o qual foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms, em 1846, sendo adotado no Brasil sem muitas modificações, ficando como “folclore”. Segundo Catenacci (2001, p.28), “o termo identificava o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses”.

Porém, fazendo relação com uma série de características abordadas nos conceitos teóricos consultados e, sobretudo, procurando não dar margem a sentidos figurativos dos contextos estudados, adotarei a nomenclatura de grupos ou culturas tradicionais como descritos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em documento de 1989, sendo o que considero como o mais adequado às prioridades e demandas para observar processos de transmissão e apreensão do canto (ou quaisquer conteúdos) em grupos que têm a oralidade como fonte de transmissão de conhecimentos:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a

música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 1989)

Sobre os termos culturas tradicionais, ou grupos tradicionais cabe uma tarefa complexa em defini-los, uma vez que são diversos e dotados de muitos saberes e fazeres, além de particularidades e códigos muito próprios. Portanto, cabe considerar que tais nomenclaturas buscam especificar tais contextos da cultura tradicional, assim como diferenciá-lo da “cultura de massa”, ou da cultura urbana e dos contextos eruditos.

2.2 Um outro olhar sobre o canto

Para maior compreensão do meu objeto de estudo, isto é, o canto imerso em grupos tradicionais, será necessário observar certas particularidades que o diferem do canto popular e, conseqüentemente, do próprio termo “popular”. Cabe enfatizar que aqui não estou tratando do canto popular, o qual muitas vezes é associado à indústria cultural e à música urbana, e por isso deste é requisitado um fundo estético que atenda à indústria cultural, mas sim de um canto funcional, não urbanizado e não midiaticizado. Ou seja, possuem objetivos e finalidades contrastantes, mas não necessariamente opostos.

Para isso, irei traçar as rotas de raciocínio tomadas para esta conclusão, por meio de algumas discussões, contextos e funções que os diferem, mas sem anular a hipótese de que eles possam, sim, ter pontos complementares. Assim, dissertarei sobre as características que agregam o termo popular, bem como os diversos pontos de vista referentes a ele, ora sendo associado à cultura folclórica ou culturas tradicionais, ora sendo associado à cultura de massa ou indústria cultural.

Com base nestas afirmações, cabe aqui esclarecer o porquê do meu objeto de estudo, bem como o contexto a que pertence, não se encaixar nas vertentes de música ou canto popular, ou mesmo música urbana, começando a tratar a nomenclatura “*popular*”. Para isso, apresento os debates propostos pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno como ponto de partida, o qual se apropriou do termo para se referir às culturas de massa, ou às indústrias culturais, às músicas de cultura midiática ou cunho mercadológico. Afinal, o que tento explicar são particularidades que delimitam a existência de um e de outro, tais como função, representatividade entre as culturas advindas de grupos tradicionais e as culturas de massa, que tanto tomaram lugar durante o século XX.

Segundo Cândido (2012), fazendo referência aos pensamentos de Adorno, o termo “cultura de massa”, que mais tarde foi substituído por “indústria cultural”, foi criado como uma espécie de defesa da cultura do povo ou da cultura que surge espontaneamente, uma vez que a cultura do povo se distingue completamente dos produtos da indústria cultural. Ainda neste estudo, Cândido ressalta que há certa dificuldade em empregar ou traduzir o termo popular, ainda mais quando faz referência às culturas tradicionais, ou populares, por conta da delimitação e preocupação em diferir a cultura tradicional, sendo popular o que é produzido pelo povo, da cultura de massa ou indústria cultural, de cunho mercadológico. Por conta desta dificuldade, busca-se compreender um pouco as diferentes interpretações do termo popular, mesmo que tratados por dicionários. A definição do termo *popular* em inglês, Cândido encontrou empregada como “Apreciado por um largo número de pessoas; adaptado ao gosto e conhecimento de pessoas ordinárias” (DICIONÁRIO Oxford Advanced Learner’s , 2000, p. 1021), ou algo massificado. Já no dicionário de língua portuguesa, Cândido encontra a seguinte interpretação:

Relativo ou que pertence ao povo, especialmente à gente comum. Feito pelas pessoas simples, sem muita instrução (arte popular). Relativo às pessoas como um todo, especialmente aos cidadãos de um país qualificados para participar de uma eleição. Encarado com afeto e com aprovação pelo público em geral. Aprovado ou querido por uma ou mais pessoas. Famoso. Que prevalece junto ao grande público, especialmente às grandes massas menos instruídas. Adaptado ao nível cultural e ao gosto das massas. Ao alcance dos não ricos. Barato. Homem do povo. Partidário do povo. Democratas. (DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa, 2001 p. 2662.)

Observando o risco de traduzir o termo do inglês para o português, por se tratar de visões tão diferentes de um único objeto, Cândido (2012) observa que, na língua inglesa, por exemplo, para se referir a algo que vem do povo, ou cultura tradicional e arte popular, é usado o termo *folklore*, cuja tradução encontrada remete às tradições de um determinado país ou comunidade, ou saberes do povo, como mencionado no capítulo anterior.

Já Mario de Andrade, em seus ensaios, usou o “popular” para designar arte rural, ou mesmo para associá-lo ao termo folclore ou cultura originária do povo, utilizando-se do termo *popularesco* para referir-se à música urbana ou das massas. Por se tratar de um termo depreciativo, *popularesco* não foi adotado pelos músicos da época, os quais, a partir da década de 40, adotaram a expressão “música popular” para denominar a música urbana.

Em sua discussão sobre as origens da música popular brasileira, Napolitano (2000) ressalta as abordagens de José Ramos Tinhorão a respeito das delimitações entre o que vem a ser popular e o que vem a ser folclórico:

há uma preocupação em separar o que é popular e o que é folclórico: a música folclórica seria aquela de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração; a música popular, ao contrário, seria a composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (ou seja, através da gravação e venda de discos, partituras, fitas, filmes etc), cujo lugar social são as cidades industrializadas. Enquanto as criações populares (individuais) se mantiveram organicamente ligadas ao universo “folclórico” (coletivo), tal como é definido por Tinhorão, a música brasileira manteve um núcleo de autenticidade, sendo efetivamente “popular e brasileira”. Na medida em que as canções passaram a ser direcionadas para o rádio, a partir dos anos 30, e, nos anos 60, para a TV, ela foi dissociando-se da sua base social “originária”. (NAPOLITANO, 2000, p.179)

Para Queiroz (2009), o canto popular é a modalidade de canto diretamente associada à música popular, abrange uma quantidade de estilos, que também agregam uma gama de características vocais estéticas, as quais atendem a requisitos da indústria cultural. A música popular, o que também inclui o canto popular, acontece nos espaços urbanos, sendo moldada e requisitada pela indústria cultural.

Sendo assim, tendo como referência as reflexões acima citadas, percebe-se que há consenso sobre as características que rondam a música popular, sendo, em grande maioria associada à música urbana, bem como o papel que designa sendo subordinada à indústria cultural. Portanto, destaca-se através dessas reflexões a necessidade de encontrar as particularidades referentes ao meu objeto de estudo, além de suas funções. Tratando-se de um canto pertencente aos saberes do povo, ou cultura tradicional, sabe-se que este objeto de estudo possui relações distintas à música urbana quando se trata de alguns pontos a serem expostos posteriormente

- Relações entre performer e público – não são relações necessariamente delimitadas;
- Função social: canto funcional ou ritualístico;
- Música que não contém um cunho mercadológico;
- Não subordinada à estética da indústria cultural.

Coadunando com Morin (2009), a cultura de massa quebra a unidade da cultura tradicional – a qual o autor se refere como “cultura arcaica”, onde todos participam ao mesmo tempo das festas e ritos como atores e espectadores, para dar lugar ao espetáculo no qual passa a existir a delimitação física entre espectadores e atores. Sendo assim, na cultura de massa, o espectador passa a deparar-se com a barreira midiática, possuindo contato com o espetáculo intermediado pelas ferramentas midiáticas, por exemplo, rádio e TV. Sendo assim, os festejos, que o autor se refere como momentos “supremos” da cultura tradicional, tendem a

desaparecer em detrimento do espetáculo, enquanto seus homens participantes tanto como atores e espectadores, passam a ser apenas “audiência”.

2.3 Formal e Informal

A partir deste tópico, penso que é compulsória a investigação de conceitos e problemáticas que englobam o encadeamento entre a etnomusicologia e educação musical, e seus referentes estudos. Um dos pontos abordados pela literatura dentro deste contexto engloba as práticas formais, não formais e informais de educação. Através destes três conceitos e seus devidos debates, percebe-se o quão importante é o reconhecimento de outros espaços que não acadêmicos como espaços fundamentais na contribuição de novas dinâmicas de ensino e aprendizagem musical, além de reconhecer e repensar a educação como multilateral e horizontal, assim como as práticas musicais e os diversos contextos sociais e culturais que elas englobam, com isso podendo compreender e atender as demandas presentes na atualidade

Com o objeto e contexto deste estudo, é necessário justificar o porquê da escolha apenas dos termos formal e informal. Com a revisão de literatura, percebi um amplo debate sobre as demarcações entre esses termos, e como atendem a uma série de requisitos que correspondem ao tipo de abordagem, finalidade, práticas, graus de interação e sistematização, intenções e contextos. No entanto, cabe o uso dos termos, se especificarmos quais critérios vamos abordar para tal classificação. Porém, o que me interessa aqui não é hierarquizar as relações de ensino e aprendizagem musical e seus contextos, visto que cada povo e cultura possuem seus próprios sistemas musicais e métodos para compreendê-los, mas sim dar maior clareza sobre os ambientes observados e, por fim, dialogar com outras literaturas que debatem e refletem sobre este mesmo tópico. Além disso, percebe-se que não há uma clareza ou mesmo consenso sobre os ambientes informais, o qual é, de fato, desvalorizado e negligenciado enquanto potenciais ferramentas para a contribuição na educação musical.

Percebe-se que há grande consenso acerca da educação formal e o que a caracteriza, sendo centralizada, em sua maioria, nos ambientes escolares. Enquanto nas literaturas inglesas e americanas não há a distinção entre não formal e informal, utilizando-se apenas o termo *informal*. Porém, na literatura brasileira encontram-se associações entre as nomenclaturas não formal e informal, como sendo ambientes que não são instituições de ensino oficiais.

Lucy Green (2001), em *How Popular Musicians Learn*, chama de informal uma variedade de abordagens para aquisição de habilidades musicais e conhecimentos fora dos contextos educativos formais, complementando que isto seria um conjunto de práticas e não

de métodos. Isto porque, a ideia de métodos sugere que o envolvimento seja consciente, orientado, ou de objetivos pré-estabelecidos. Às práticas informais, a autora ainda acrescenta que estas podem se dar de formas inconsciente e consciente, pois incluem atividades de interação com amigos, familiares ou músicos que não estão oficialmente atuando de forma docente. Em relação às práticas de educação musical formal, a autora agrega as atividades executadas em sala de aula, assim como as de formação e educação de professores de instrumentos, além das atividades de instrução que são feitas nos ambientes educacionais formais.

De acordo com Fernandes (2003), em seu estudo do aprendizado da música na roda de capoeira, apresenta algumas reflexões encontradas sobre os contextos educacionais. Como aprendizagem formal, o autor encontra como aquela que fundamenta-se nos espaços escolares ou espaços acadêmicos, norteada pela sistematização, ou rigor, podendo ser associada aos professores e planejamentos. Tratando-se da aprendizagem não-formal, o autor a encontra atrelada, também, à sistematização, porém é norteada pela prática e não por métodos escritos ou didáticos. Por fim, o autor encontra como informais procedimentos nos quais alguém aprende uma prática sozinho, ou com um amigo, por exemplo.

Folkestad (2006) apresenta um sumário com definições sobre os termos formal e informal. O termo formal é apresentado como uma atividade sequenciada, seguida por uma situação na qual o aprendizado é orientado por um “professor”, que lidera a atividade, considerando que está pessoa que orienta não seja necessariamente um professor, mas alguém que gerencia aquela situação, como por exemplo o líder de uma banda. O termo informal é caracterizado pelo autor como não sequenciado, situação caracterizada pela interação de quem participa de determinadas atividades. A partir de sua revisão de literatura, Folkestad (2006) encontrou quatro diferentes formas que podem agregar os termos formal e informal, de acordo com os contextos abordados, são elas:

- Situação
- Estilo de aprendizagem
- Propriedade
- Intencionalidade

Segundo o autor, a situação refere-se ao ambiente no qual a aprendizagem ocorre, apresentando-se dentro ou fora dos ambientes institucionais; seguido pelo estilo da aprendizagem, o qual faz referência ao caráter, qualidade e natureza deste processo, sendo

citado como exemplo como foi aprendido, através de música escrita ou de ouvido. Dando sequência, a prioridade refere-se a quem toma as decisões deste processo onde, quando e como fazer; e, por fim, a intencionalidade, fazendo referência ao o que a mente está direcionada, aprender a tocar ou como tocar, considerando estruturas pedagógicas ou musicais. Desta forma, o autor conclui que é preciso estarmos atentos às aplicações destes termos, uma vez que estas definições não são contraditórias, mas que a inflexibilidade de uma categorização torna estes processos não verdadeiros, nos quais se adequam apenas à definições binárias de formal e informal, uma vez que necessitamos de visões mais dinâmicas sobre a educação. Porém, ainda com as análises Folkestad, a aprendizagem pode, sim, conter as vertentes formais e informais, mas o ensino não. Segundo o autor “assim que alguém ensina, assim que alguém assume o papel de ser um professor, então essa é uma situação formal de aprendizagem” (FOLKESTAD, 2006, p.143).

Na trajetória discutida por Libâneo (2010), a educação seria abordada em duas modalidades, seriam elas formal e informal. Tais modalidades são relacionadas a dois critérios estabelecidos pelo autor, estas correspondências teriam equivalência com o grau de sistematização e intencionalidade. O autor caracteriza a educação formal como aquela que possui alto grau de sistematização, como escolas convencionais e não convencionais, além de cursos de aperfeiçoamento. Já a educação informal vem a ser aquela que não possui alto grau de sistematização e também composta pela aquisição de conteúdos através da imersão e processos sociais do indivíduo. A educação não-formal segue intermediando os processos formais e informais, pois o autor acredita que esta possui conexões muito próximas aos dois outros processos, possuindo intencionalidade, porém não contendo rigor de sistematização ou estruturação.

Já Arroyo (2000), em suas discussões sobre educação musical formal e informal, considera que diversas interpretações podem ser relacionadas aos termos. Sobre o termo formal, a autora destaca que pode ser relacionado ao escolar, oficial ou dotado de alguma organização, ligando o termo aos espaços escolares e acadêmicos, e se tratando de oficiais sendo relacionados à sistemas de ensino regulamentados. Em outras possibilidades, a autora também agrega ao formal as práticas de ensino e aprendizagem dos grupos de cultura tradicional, considerando que esses contextos também possuem suas próprias formalidades e métodos. Quanto a nomenclatura “informal”, a autora ressalta que, diversas vezes, é relacionado às nomenclaturas “não-formal” ou “não oficial”, sendo agregadas aos contextos que não são imersos nos ambientes escolares ou oficiais, além de contextos relacionados às culturas populares.

Coadunando com o debate de Arroyo (2000), sabe-se da dificuldade para denominar a diversidade não só cultural, mas também sobre as diversas formas do aprender e do ensinar, assumindo-se o risco de categorizar tais contextos e por fim acabar centralizando o debate nos contextos acadêmicos.

Diante de toda revisão literária sobre o tópico proposto e considerando o objeto de estudo, assim como seus devidos contextos, destaco aqui importância de observar e acolher outros espaços e contextos para o âmbito educacional, identificando como práticas educativas não só aqueles formalizados ou institucionalizados, mas também aqueles que fazem parte da nossa vivência cotidiana. Além disso, tratando-se da apreensão e transmissão de conteúdos dentro dos grupos tradicionais, sabe-se que estes grupos e contextos possuem seus métodos, particularidades e sistemas para a transmissão destes saberes.

Com este pensamento cabe aqui ratificar que não estou utilizando os termos “formal” e “informal” por serem, de fato, categorias definitivamente justas, pois assim como a cultura, a educação também é uma ferramenta em constante mutação. Além disso, vale ressaltar que não há qualquer relação estabelecida entre oralidade e informalidade. Por isso, este tópico também busca promover e ampliar o debate acerca de contextos evidentemente diferentes dos acadêmicos, assim como as nomenclaturas utilizadas para diferentes contextos educacionais, uma vez que possuem suas particularidades enquanto estrutura. Dessa forma, considero a educação como um fenômeno que não acontece isolado da sociedade, devendo-se buscar outros meios que não binários e não necessariamente antagônicos para descrevê-la.

Considerando esta série de informações acerca dos termos formais e informais, percebi que as definições sobre os espaços formais estão, em sua maioria, alinhadas aos meios acadêmicos ou escolares. Com isso, observa-se a carência em buscar mais a fundo quais tipos de saberes ou os tipos de estruturas carregam os conteúdos externos aos acadêmicos, que parecem chamados informais por serem desprovidos ou carentes de estruturas pertencentes aos ambientes formais. Porém, por meio das definições apresentadas, acredito que os pontos expostos por Libâneo (2010) são os que mais acolhem o objeto de pesquisa deste estudo e seus respectivos contextos, por se referirem aos espaços informais como sendo aqueles onde a aquisição de conteúdos também ocorre por meio das vivências e imersões diretas nos ambientes.

3. NOTA SOBRE A METODOLOGIA

Para realização deste estudo, baseei-me na noção de pesquisa de cunho etnográfico, com a intenção de observar e participar das atividades presentes em cada contexto, bem como as vivências musicais propostas pelos dois grupos, dando total ênfase em como os procedimentos ocorrem e como os participantes os descrevem

A etnografia, na sua concepção mais ampla, pode ser entendida, segundo Fetterman, como “*arte e a ciência de descrever uma cultura ou grupo*”. A pesquisa etnográfica abrange a descrição dos eventos que ocorrem na vida de um grupo (com especial atenção para as estruturas sociais e o comportamento dos indivíduos enquanto membros do grupo) e a interpretação do significado desses eventos para a cultura do grupo. (GODOY, 1995, p. 28)

Todavia, esclareço que não houve etnografia enquanto uma descrição densa de fenômeno ou objeto. Essa noção serviu com espécie de fio condutor de algumas ações realizadas.

A segunda ferramenta escolhida para coleta de material para análise foi a entrevista semiestruturada, baseada em questionário formulado em questões amplas com o intuito de trazer para pesquisa a narrativa sobre as vivências musicais através do canto. Tais entrevistas foram gravadas e, posteriormente, transcritas. Alguns trechos dessas entrevistas foram aqui citados e analisados. Todos os entrevistados consentiram na publicação das suas respostas para fins deste estudo.

Segundo Azevedo, a entrevista semiestruturada consiste em:

um roteiro básico de questões (geralmente perguntas abertas), organizadas de forma que o pesquisador tenha liberdade de inserir novas questões e esclarecer suas dúvidas sobre o ponto de vista do entrevistado, aprofundando a pesquisa. Esse tipo de entrevista deve permitir a fluência do diálogo pesquisador- entrevistado, por isso o roteiro de entrevistas não pode dificultar a interação entre os dois. (AZEVEDO, 2009, p. 14)

As observações de campo e vivências ocorreram durante um mês e meio, considerando intervalos entre entrevistas e festejos. No primeiro grupo, O Boi do Seu Teodoro, tive a oportunidade de participar do módulo da disciplina Encontro de Saberes Tradicionais intitulado “Cantos e Musicalidade no Bumba Meu Boi”, disciplina esta oferecida pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília no segundo semestre de 2016. O módulo citado foi ministrado por Mestrá Tamá, filha de Seu Teodoro, cantora e compositora de toadas de bumba meu-boi. Durante quatro encontros utilizei a observação participante e, posteriormente, entrevistei uma única integrante do Boi do Seu Teodoro, justamente a Mestra Tamá.

No segundo contexto, referente ao Terreiro Nzo Kia Ungurusemavulu, foi feita entrevista semiestruturada com grupo focal, contando com cinco integrantes do terreiro. A entrevista consistiu em uma roda de conversa, que teve como objetivo observar a interação e reflexão dos entrevistados diante do objeto de estudo. De acordo com Azevedo (2009), estes tipos de coletas de dados permitem o acesso a conteúdos passados, os quais o pesquisador não pôde estar presente, além da oportunidade de aplicar perguntas mais profundas sobre o objeto estudado, permitindo conhecer pensamentos, concepções, crenças entre outros.

Dando sequência, foi feita observação participada em três festejos no terreiro, nos quais pude observar como os cordões eram puxados e respondidos, além da interação dos integrantes do terreiro, contando com adultos e crianças. Este tipo de observação, de acordo com Azevedo (2009)

é uma modalidade particular de observação em que o pesquisador não é “**participante**”, mas também não é “**não participante**” da pesquisa. Nesse tipo de observação, o pesquisador não se caracteriza como um membro do grupo, mas interage com os participantes da pesquisa. Na pesquisa participada é comum o pesquisador esclarecer com os participantes da pesquisa suas impressões e dúvidas com relação à observação realizada. (AZEVEDO, 2009, p 28)

O mesmo questionário serviu como base para orientação das entrevistas dos dois grupos estudados. A elaboração do questionário teve como prioridade perguntas que provocavam um diálogo a respeito da vivência dentro do grupo em questão, assim como a vivência musical através do canto, além de relatos sobre a transmissão e apreensão do cantar. Assim, o questionário serviu como uma espécie de roteiro base para a narrativa das relações

dos integrantes com o cantar, deixando-os livres para relatar suas impressões e relações com as dinâmicas referentes ao canto.

4. NARRATIVAS

4.1. O Boi do Seu Teodoro

Durante duas semanas, observei e participei do módulo de Cantos e Musicalidade no Bumba Meu Boi, referente à disciplina Encontro de Saberes Tradicionais, ministrado por Mestre Tamá, o qual teve como proposta vivenciar e aprender sobre a cultura tradicional. Os participantes tiveram a oportunidade de vivenciar a narrativa e nuances musicais do bumba meu boi, cantando toda a sequência de uma apresentação, aprendendo os ritmos através de palmas e matracas.

Os dois primeiros encontros nesta disciplina serviram para situar os participantes a respeito das tradições e sotaques maranhenses praticados no Boi do Seu Teodoro. Nos encontros seguintes, foram incluídas as práticas musicais do canto, através das toadas e ladainhas que compõem os festejos do Boi do Seu Teodoro. Como a intenção dos encontros era a de vivenciar o boi como ele realmente é praticado, a introdução das toadas foi feita da mesma forma, na qual Mestre Tamá, fazendo o papel do amo¹, puxava as toadas para, em seguida, ser repetida pelo restante dos participantes. E assim se seguiu, fazendo todo o ritual do boi – reunida, toadas do cordão, despedida, ou início, meio e fim.

Como base para essas toadas que foram ensinadas, foi distribuída uma apostila com a reunião de algumas toadas compostas por Mestre Tamá, porém, no decorrer dos encontros, foi-se observado que foram aprendidas apenas por meio da escuta e imitação. Alguns detalhes foram ajustados por Tamá, detalhes que eram fundamentais para que as toadas tivessem as características do sotaque do Boi do Seu Teodoro, no caso, sotaque da baixada, o qual segundo Tamá, possui características melódicas que contemplam grandes contrastes entre graves e agudos.

A segunda parte da pesquisa referente ao Boi do Seu Teodoro, como mencionado, se deu através de entrevista semiestruturada, a qual teve duração aproximadamente de 44 minutos e, com consentimento da entrevistada, foi gravada e transcrita para estudo e análise.

¹ Durante o festejo, o amo representa o dono da fazenda. É aquele quem canta e puxa as toadas com o auxílio do maracá (apito).

Em meu encontro com Mestra Tamá, a integrante do Boi do Seu Teodoro relatou um pouco sobre suas vivências iniciais com o boi:

quando a gente era criança, a gente não brincava do boi ainda, a gente participava ajudando a minha mãe: ‘separa aí as miçangas’ ...fazia parte da produção, de ajudante, não brincava no boi. Porque nesse boi, naquela época, o meu pai não tinha índias no boi, não tinha crianças no boi, praticamente, só adultos (...) No boi, fui levada pelo meu pai, brinquei de índia² mais tarde. Eu sempre fui muito curiosa, então embora tímida, eu ficava observando o pessoal cantar, aprendia muito rápido as músicas, daí em casa ficava cantando. Com as ladainhas foi a mesma coisa. Às vezes, o pessoal pedia para me levar, me levavam, porque não faziam as ladainhas só no bumba. Então eu gostava de copiar, para poder aprender.

Neste caso, Tamá refere-se ao copiar como forma de transcrição do texto, pois escrevia as ladainhas em um caderno para treinar em casa.

Como relatado durante o Encontro de Saberes Tradicionais, a família de Tamá tem fortes raízes ligadas na cultura tradicional maranhense e na música popular brasileira, de modo geral, sendo seu pai o fundador do Boi do Seu Teodoro. Por isso, desde cedo teve contato com os bastidores e produções para as realizações dos festejos. Por conta disso, Tamá relata que a vivência direta, desde criança, foi importante para aprender a gostar das práticas em contexto, procurando sempre estar perto das pessoas mais velhas para aprender as toadas e brincadeiras, que Tamá chama de profano, bem como as ladainhas, que compõem o lado sagrado do festejo. Além disso, ela relata que a vivência enquanto criança é ou foi mais intensa, pois relata que é um momento que a criatividade está mais viva.

Fazendo análise dos encontros e da entrevista, um ponto destacado cai sobre o método da escuta, seguido pela imitação, sempre possuindo alguém como referência, esse alguém é relatado como alguém mais velho. Outro ponto atrativo para referências sobre o cantar se refere à emoção que é transmitida durante o cantar:

eu gostava muito do Zé Diniz, que foi nosso amo (...) foi o que eu mais me aproximei, que eu ia na casa dele, ele dizia ‘vamos cantar aquela toada’, tinha a voz forte e alta (...) tinha a habilidade de improvisar as toadas.

Dentre os relatos importantes para a compreensão da prática do cantar, está a convivência no ambiente desde criança, ou a presença do Boi em outros contextos da vida de Tamá:

² Dentro das representação do festejo, as índias assumem a função de prender Pai Francisco.

eu era apenas brincante de índia, depois fui pro cordão, ali eu ainda não fazia toadas, passei a fazer toadas em 2001, antes disso, eu era apenas do cordão. Eu estava ali desde criança, mas para fazer toadas, foi a partir de 2001 (...) estava indo para um ensaio do boi e no meio do caminho tive essa inspiração. Estávamos no caminho, falando sobre o boi, se iria ser bom, se iria ter muita gente (...) aí veio essa inspiração, fiz essa toada(...). Fazia as toadas, mas ainda não cantava, fazia parte apenas do cordão, comecei a cantar em 2010 mesmo, na homenagem ao meu pai. Vontade de cantar eu tinha, mas tinha vergonha, muita vergonha. Meu pai dizia ‘Vai, Tamá, faz uma toada’, eu dizia que não sabia. A gente era muito envergonhada, só cantávamos pra gente mesmo. O meu pai ia para os ensaios desde pequeno, fugia de casa. Ele nunca compôs toada, nunca brincou o Boi, mas dava sugestões e quis fazer o próprio Boi, só organizava. Aprendi as toadas no meio do cordão, com ele aprendi música de ciranda, brincadeira de roda, pois ele gostava muito das músicas populares, isso ele ensinava (...) então meu roteiro foi mais ou menos assim: fui ouvindo, convivendo, mas só em 2010 que comecei a cantar.

A cada ano o Boi tem toadas novas, elas são elaboradas durante os ensaios, que se iniciam no sábado de Aleluia. O integrante que se sentir à vontade, deve compor e cantar uma toada para aquele ano. Segundo Tamá, as pessoas que procuram o Boi, atualmente, procuram apenas para tocar instrumentos de percussão, principalmente pandeiro, mas até então não houve pessoas interessadas em cantar, apenas em brincar o Boi. De acordo com ela, houve momentos em que o Boi carecia de cantadores para cantar as toadas, estes vieram diretamente do Maranhão, nos anos 70, junto com seu pai:

o pessoal que veio, já meio para cantar (...) veio Zé Diniz, Bidô, Seu Antônio Costa, na turma de 72 com o pessoal (...) estes vieram para cantar. Vieram para morar e para cantar no Boi, pois precisava de cantador. Esses cantadores, eles eram da baixada, e meu pai queria cantadores da baixada, e aqui ele não tinha quem cantasse, pois é outro estilo de toada, então eles já conheciam o sotaque (...) Bidô era referência porque tinha um vozeirão, todo mundo cantava as toadas dele, dele e de Zé Diniz, eram os preferidos, porque eram toadas fáceis, deixaram muitas toadas.

No caso do Boi do Seu Teodoro, alguns integrantes usaram livros como método para aprender as canções, nos quais escreviam as toadas. Foi o caso de Tamá, que usa um caderno para escrever suas composições, assim como as ladainhas que aprendia nos festejos sagrados do Boi. Quanto ao cantar, mais uma vez, Tamá relata o hábito da aproximação às pessoas mais velhas, imitando as melodias pouco a pouco:

só o seu Bidô tinha esse negócio de botar a toada no livrinho, porque os outros cantavam ali, na hora, fazia a toada na hora (...) o Bidô ainda tinha isso de escrever no papel, mas o Zé Diniz nunca usou o papel, chegava no ensaio e fazia, todo sábado tava lá com a toada na memória, Seu Antônio Costa, a mesma coisa.

Segundo Tamá, os ensaios e os métodos usados hoje para o Boi, acontecem da mesma forma na qual foi ensaiada por ela no Encontro de Saberes. Os ensaios têm duração de aproximadamente 3 horas, onde as toadas são cantadas muitas vezes, para que todos aprendam, porém não existem pausas, os ensaios em si já são como as performances, uma espécie de vivências através da prática imediata: “a rotina do aprender e do ensinar é baseada nos ensaios (para os festejos)”. Quanto ao papel do cantor, Tamá diz que ele é atribuído ao amo, uma espécie de figura principal, a qual conduz o boi, referente à pessoa que puxa as toadas, e que depois é seguido pelos outros participantes durante o refrão. Esta figura do amo é quase que vitalícia, só muda quando o amo deseja sair do cargo.

Quando questionada sobre as facilidades e dificuldades, Tamá relata que teve dificuldades em cantar por não saber se a imagem de uma mulher cantando pela primeira vez seria bem aceita. Além disso, aborda ser muito importante estar próximo das pessoas que compõem as toadas, para saber realmente os contextos do que foi criado, pois a toada faz parte de um improviso, são temas livres, não há uma temática pré-estabelecida. Referindo-se às dificuldades, Tamá aponta o próprio sotaque do Boi do Seu Teodoro- sotaque da baixada, o qual tem uma espécie de baixo, ou linhas melódicas mais graves, característico do sotaque da baixada. Esta característica é muito importante na composição das toadas e no cantar, e ponto que muitas vezes é alertado nas execuções do canto “eu tive dificuldade com o baixão, que é a característica do nosso sotaque. Quando não tem o baixão, a gente fala ‘faltou isso aqui, assim, faltou o baixão, bota um baixão’”.

Em se tratando de processos criativos referentes às composições das toadas, Tamá diz ser um grande incentivo para cantar “quanto mais povo gosta, mais a gente quer fazer toada. As pessoas pedem e você acaba tendo mais vontade de fazer a toada”, fazendo referência às possibilidades de cada ano poder improvisar uma toada, ou compor uma toada para o festejo, com tema livre. Segundo Tamá, apenas as ladainhas, que fazem parte do contexto sagrado do festejo, não são livres para improviso, fazem parte de canções que são as mesmas, ou que seguem a tradição de anos, sendo ensinadas de geração em geração e são aprendidas através da repetição.

é a mesma ladainha, eu não sei como ela surgiu. Quem veio lá do Maranhão já trouxe e só fomos reproduzindo (...) são ladainhas do catolicismo (...) é como se fosse o latim no popular, de tanto reproduzir, não que tenha alguma mudança (...) mas a gente vai repetindo até aprender (...) eu canto as ladainhas desde os meus quinze anos, porque eu ficava ouvindo a minha cunha, Dona Lourdes, Dona Maria Cardoso, que elas quem rezavam e eu ficava só acompanhando, aí chegou o momento que elas saíram, daí meu pai me botou pra fazer, me deu a responsabilidade de fazer as ladainhas. E até o

ano passado, eu quem fazia. Aí agora, esse ano, teve a minha sobrinha, vai mudando, e foi o mesmo contexto para aprender, você vai acompanhando, você vai para as festas e vai aprendendo (...) às vezes alguém reza muito rápido, não é compassado, mas isso vai do fazer (...) a ladainha é mais lenta que a toada, parece que você tá cantando, então tem tudo isso. É a mesma coisa desde que meu pai começou.

Durante as observações no Encontro de Saberes Tradicionais, destacou-se que durante a prática das cantigas também eram formulados improvisos em cima das toadas, bem como as tonalidades, as quais mudavam a cada passagem, mesmo sendo cantadas por uma mesma pessoa, no caso, Tamá. Destaca-se a possibilidade de se reinventar dentro da tradição.

Quanto ao papel assumidamente de cantor, percebe-se este que não é bem delineado ou claro. Assim como é característico da cultura tradicional, a fronteira entre plateia e palco, ou o público e performer não é bem delimitada, pois a audiência, no caso, também compõe o festejo, ficando livre também para improvisar e cantar toadas.

4.2 Terreiro Nzo Kia Ungurusemavulu

Neste segundo grupo, foi feita entrevista com grupo focal, com a intenção de observar a interação entre os participantes diante do objeto de estudo. Com a duração de aproximadamente 50 minutos, a entrevista contou com 5 integrantes do terreiro, entre homens e mulheres de diferentes idades e diferentes relações quanto ao tempo no terreiro. Enquanto o segundo momento foi composto por observação dos festejos no terreiro.

Nem todos os entrevistados têm uma relação com o candomblé desde a infância, porém Leo possui essa relação, pois foi introduzido ao canto no candomblé quando ainda criança e hoje carrega a função junto a Carlos de puxar os cordões. Início a roda de conversa esclarecendo que o objetivo do meu estudo não é falar sobre técnica vocal, mas sim sobre a vivência dos integrantes com o canto, bem como aprendem e passam a diante esses conteúdos dentro da respectiva comunidade, com o intuito de observar e descrever essas relações, portanto, início questionando-os sobre como aprenderam a cantar e como foi ensinado. “Todo mundo aqui canta, mas quem canta, de fato, são os dois”, diz Álvaro, se referindo a Carlos e Leo. Segundo Marciely, uma das mães do terreiro, a forma de transmissão desses conteúdos é a oralidade

É assim, uma pessoa tira a cantiga e o restante responde. Ele puxa e as músicas têm a resposta. Então, a resposta fica por conta de todo o conjunto de todos os membros. (MARCIELY)

a gente aprende mais de ouvido, né? (LEO)

Um ponto importante, e o primeiro a ser mencionado, é referente à barreira do idioma que compõe a transmissão destes conteúdos. As cantigas, em sua maioria, são no dialeto Bantu, da nação Angola. Sendo assim, a primeira ferramenta citada, relacionada ao idioma é vista como ponto principal para o desenvolver dos cantos. Deste modo, inicialmente, os cantos eram ensinados de maneira equívoca. Quando perguntados sobre uma referência para cantar, a resposta foi a seguinte:

tanto é que, eu lembro, quando eu era criança, que antes do avô dele chegar, eles cantavam de uma outra forma, e algumas palavras não foram sistematizadas, né?...e depois que o vô dele chegou, eles aperfeiçoaram. (ALVARO)

o que acontece, a gente tem um dialeto próprio, que é o dialeto bantu, do povo angoleiro. A época do Alvaro também era muito da umbanda, entendeu? Ele acompanhou mais o tempo que a gente era de umbanda, onde tudo era em português, não existe as palavras africanas. Cada aldeia tem um dialeto, o nosso- como somos angoleiros- é bantu. Só o que acontece, a gente não cantava esse bantu do jeitinho que era cantado antes de Domi chegar aqui, que foi quem realmente ensinou a gente a cantar candomblé (MARCIELY)

Domi é avô de um dos entrevistados, um dos fundadores dos Filhos de Gandhi, residente em Salvador, que vez ou outra comparecia a Brasília para orientá-los e ensiná-los as canções no dialeto Bantu. Antes de Domi, os entrevistados afirmaram que tinham como referência alguém que não era de fato uma referência, pois não ensinava as canções corretamente. Posteriormente, com a chegada de Domi, estas canções foram contextualizadas e ensinadas corretamente. Domi era tido como uma espécie de “patriarca”, assim como os membros o descreveram, uma pessoa mais velha, a qual ensinava as canções

A gente cantava muito misturado. A gente misturava um pouquinho do KETU- que já é Nagô- com um pouquinho do angola, que era muito pouco. Às vezes colocava umbanda no meio também, entendeu? Porque, por exemplo, a gente vai cantar pra Ogum, na umbanda a gente pode cantar “eu encontrei três cavaleiros, eu encontrei três cavaleiros” – é uma cantiga de umbanda, que é pra Ogum. Já no candomblé, se a gente for cantar no bantu, já não vão ser essas palavras, não tem nada em português. Então, na época, a gente misturava muito. A gente tinha que fazer um candomblé e a gente não tinha um mestre, entendeu? (MARCIELY)

tinha uma referência que não era referência, que justamente foi o que levou a gente, que era Etinho. Antes de Domi, era Etinho, que cantava tudo misturado. Então, a nossa referência era ele, minha mãe era filha de santo dele, foi raspada por ele. Só que lá, eles cantavam muito misturado, e aí a referência era ele, por isso, a gente cantava tudo misturado. Com a chegada de Domi, foi que a gente seguiu só a linha do angola, que é a nossa nação.

Aí, no angola, a única coisa que a gente canta, geralmente canta, em português, é pra caboclo e pro aluvaia³ – que é Exu, e mesmo assim, eles ainda pegam umas cantigas que têm umas palavras bantu. (MARCIELY)

Com a barreira do idioma existia a dificuldade de contextualizar as cantigas, ou mesmo saber o que estavam cantando ou para que santo estavam cantando. Assim, percebe-se que acima de qualquer importância melódica, a apreensão destas cantigas preza a ligação direta com a palavra ou função das cantigas, mostrando que o canto é uma ferramenta funcional e que, antes de tudo, há a necessidade de contextualizar esse canto.

Inicialmente, um dos pontos expostos para a execução do cantar, foi referente ao dialeto, assim como uma referência que os ensinassem corretamente, com a finalidade de contextualizar as canções, relatando a dificuldade que se tinha antigamente de contextualizar as cantigas, seguido por uma referência estética do canto dentro do candomblé, embora muitas vezes fosse mencionado o fato de não haver uma preocupação evidente quanto a estética desse canto, por se tratar de algo feito inteiramente com a emoção, ou ligado à uma obrigação religiosa

mas eu acho que o canto no candomblé é meio intuitivo, né? A gente não faz treino pra cantar. Tem a festa, tem a obrigação pra fazer e aí daqui a pouco vai começar o candomblé. Quando começa o candomblé a gente já chega, vai cantar, porque aquilo ali não tem isso de ‘vou cantar bonito pra mostrar pro povo’. Então, no candomblé tem muitas pessoas desafinadas, né, que não têm aquela coisa bela de cantar, mas tá cantando pro santo, é essa a energia que a gente leva, de cantar pro orixá, de cantar pro *nkisi*⁴. Pro povo a gente não tá prestando atenção em fazer bonito ou cantar com uma voz bela. Claro, tem aquelas pessoas que gostam, por exemplo, de fazer samba, né, então desde pequeno tá na roda de samba, de capoeira também... ele (Thiago), Thiago também em salvador. Na roda de samba, fazendo um pagodinho com os amigos. Isso te ajuda a cantar melhor. Mas no caso, quando aprendi a cantar candomblé, sempre observei muito meu avô cantar (...) desde pequeno, do lado dele, ouvindo ele cantar candomblé. Ouvia ele cantando e sempre respondia as cantigas da maneira que cantava, a gente respondia da forma que a gente entendia. E quando eu comecei a cantar, eu queria imitar ele, como ele cantava, porque eu ouvia ele desde pequeno cantando daquela maneira. Só que a extensão vocal dele era muito grande, então ele enfeitava muito, embelezava muito, acho que era a energia ... ele nunca teve técnica, nunca fez aula de canto, era uma coisa dele, um dom. (LEO)

foi considerado o gogó de ouro da Bahia (MARCIELY)

Além da entrevista com grupo focal, tive a oportunidade de acompanhar dois festejos realizados no terreiro, os quais, segundo os entrevistados, são os locais nos quais acontecem

³ Nome pelo qual é conhecido o orixá Exu.

⁴ Nkisi: divindades cultivadas no candomblé Bantu

os ensaios. Observa-se, então, que os ensaios são os próprios festejos. Fazendo relação com a música popular, onde acontecem momentos de treinos para uma futura performance, neste contexto o ensaio é a própria performance. Nestes ambientes, percebe-se que não há delimitações entre momentos de ensaios e momentos das apresentações em si, pois os momentos de imersão imediata no candomblé, ou festejos são valorizados como momentos de aprendizado. Marciely afirma que, anteriormente, havia momentos destinados aos ensaios, para todos aprenderem as letras das cantigas “a gente fazia ensaios conforme ia chegando pessoas novas na casa (...) mas hoje, esses tempos a gente tá um pouquinho parado, mas a gente fazia frequentemente as aulinha de cantos”.

a questão das aulinhas é muito importante, porque quando você aprende, em época de festa, tá todo mundo cantando “OYE OYE”, se você for ver, cada um aprende de longe, cada um aprende uma palavra diferente, aí na aulinha que ela faz é pra aprender...aí todo mundo vai cantar aquela cantiga certinho, mesmo que não seja “ah, sou desafinado”. Não importa se está desafinado, o que importa é você aprender a cantiga, aí na hora da festa todo mundo responde da mesma maneira (LEO)

um exemplo bem claro disso aí, por exemplo, aquela cantiga, tinham umas oito pessoas aqui “tempo tá embriagado, não conhece pai nem mãe” ... Guigui mesmo cantava “tempo tá em BH”, porque só ouve. São 50 pessoas cantando ao mesmo tempo, tem palavras que você não consegue (...) A aulinha era justamente para tirar esse tipo de erro que acontecia, que no meio ali de uma festa, não tem como corrigir e falar “você tá cantando BH, é embriagado”, então as aulinhas também tinham essa finalidade de deixar claro, porque aí estamos conversando, entendeu...e falando “não é BH, é embriagado”. (MARCIELY)

é como se você estivesse escutando uma música em inglês, uma pessoa que não fala inglês escuta uma música, aí vai cantar do jeito que tá entendendo, não vai cantar o inglês perfeito, é do jeito que você entende, é mais ou menos assim (ALVARO)

Então é aquela coisa que, durante muitos anos, foi passado dessa forma, né.. você vai de ouvido e vira um telefone sim fio, mas hoje, as aulinhas são importantes pra isso, não é pra você aprender a cantar, mas pra você aprender o canto (LEO)

E no candomblé tudo é muito oralidade, as rezas são cantadas, entendeu?...a gente não tem reza do tipo “pai nosso que estais no céu”, não é falando as palavras. Elas sempre tem uma tonalidade (...) você começa cantando e termina cantando. E é muito de ouvido, eu não vou dizer que não teve, que em alguma oportunidade, alguém não pegue uma coisa para ler, entendeu? ...mas é muito mais de ouvido, você ouve (MARCIELY)

Porém, em seguida, um dos entrevistados enfatiza que os momentos mais valorizados para aprender, de fato, são os momentos que ocorrem o candomblé, ou as festas “o que vale mais é o candomblé”, segundo Alvaro.

o ensino aqui é de você vir e participar. E, tipo, você chegar perto deles, eles estão cantando e você vai ouvindo, aí chega perto dela (Marciely), ela tá cantando e você vai tentando assimilar (...) eu que sou mais novo de santo, acho que posso falar um pouco mais. Você escuta, você vai escutando, conforme você vai vindo, entendeu?...é repetitivo, então você vai pegando um pouco, aí depois você vai escutando, chega mais perto deles, aí eles cantam (ALVARO)

Neste sentido e neste contexto percebe-se também as diversas formas e direcionamentos de aprender os cantos, através de experiências pessoais aprende-se um modo de ensinar. Destaca-se sempre a predominância de alguém mais velho, tido como mais experiente, para ensinar os cantos

aqui cada um vai aprender de um jeito, porque ele (Carlos) canta de um jeito, ela (Marciely) faz de outro. No caso, quando eu fiz a obrigação, ela me ensinou, então é obvio que eu vou pegar o modelo dela, ela vai ser a minha referência, em relação as rezas. No caso, se ele criar outra pessoa lá dentro, a pessoa vai ter ele como referência, porque aquele ritmo tá sendo passado por ele e não por ela. Então é mais ou menos assim, é bem oral (ALVARO)

Dentre tantos elementos que compõem estas relações, destaca-se a facilidade de aprender de acordo com vivência no candomblé, como mencionado, os entrevistados têm diferentes tempos de convivência no candomblé, mas todos ressaltam a importância desta imersão, fator importante para relatar o quão fácil ou difícil foi a apreensão dos conteúdos. Para eles, quanto mais cedo a imersão, mais fácil será o processo de apreensão destes conteúdos, “ (...) para mim e para Carlos foi muito difícil, já Leo nasceu dentro do candomblé. Ele é bisneto, tataraneto de candomblé”, analisa Marciely. Marciely e Carlos estão no candomblé há 22 e 21 anos, respectivamente, e avaliam que a imersão, ou vivência desde cedo é um fator facilitador para compreensão do canto e das cantigas no candomblé.

é porque, na realidade, o que acontece é que ele era muito criança, então ele vivenciou tudo. Mas assim, em grau de dificuldade, eu acho que a gente que tava aqui teve mais dificuldade pelo seguinte: você (Leo) podia não saber as palavras certas, mas você sabia o caminho que você queria seguir, você já tinha o tom da música no ouvido, e a gente não. Domi veio e deixou algumas fitas...não, a gente começou com algumas fitas de vídeo, então ali era uma dificuldade imensa para você escutar o que estava sendo falado e outra dificuldade maior ainda para você pegar o ritmo de uma pessoa que tava cantando, porque a gente não queria pegar o ritmo de quem tava respondendo, porque todo mundo que tava respondendo éramos nós, então a gente não tinha esse ritmo, só quem tinha era Domi e às vezes que ele vinha com as filhas de santo dele, que aí dava outro sentido às cantigas, então a gente tinha que ouvir, escrever, às vezes, uma música, para se entender uma palavra. Eu cansei de passar mais de uma hora, tentando pegar uma palavra. Aí a gente começou a colocar em prática, como ele era de Salvador, ele

vinha de duas a três vezes por ano, mais ou menos isso, então quando ele chegava, a gente se reunia “Domi, essa cantiga a gente aprendeu assim parara parara” “não, isso aqui tá errado, é desse jeito”. Aí ele ia corrigindo a gente, foi quando a gente começou a ir pegando mais ou menos o norte da coisa, mas deu muito trabalho, realmente foi muito difícil, porque a gente não tinha vivência nenhuma com o candomblé, a nossa vivência no candomblé era muito pouca. Então a gente não sabia nem para onde ir. (MARCIELY)

mas eu tive dificuldade, porque as palavras vêm de ouvido, e depois desse choque que eu tomei, ficava com vergonha de chegar na frente e cantar. Primeiro porque tinha que cantar alto, segundo que tinham pessoas ali muito mais velhas do que eu, que ficavam me olhando cantar “aquele garoto tá cantando, vou ver o que esse garoto tá cantando”. Então, eu ficava pensando tudo isso, então vou ter que aprender, tenho que chegar e procurar os mais velhos, que já estavam cantando há mais tempo que eu. Com meu avô eu não tive tanto tempo pra tirar essas dúvidas porque eu vim morar aqui, e já veio essa vontade de cantar aqui em Brasília. Então como eram essas cantigas? Essas cantigas são assim, assim e assim. Meu avô deixou umas fitas gravadas (...)Então, eu disse me dá essas fitas aí, então com essas fitas fui ouvindo e tirava muitas dúvidas com ele (Carlos) “e agora?” porque você aprende as cantigas, depois tem cada *nkisi* tem a quantidade de música e tem a sequência dos *nkisis*. “como é essa cantiga?”. Porque uma coisa é você estar respondendo de fora, outra coisa é você tá cantando ali na frente das pessoas, as pessoas vão te seguir. E ele que já estava acostumado há muitos anos a fazer, aí eu não sabia “que *nkisi* é agora?” “Agora é assim” “E a cantiga agora?” “Agora é assim.” (LEO)

Fazendo relação com as narrativas acerca da vivência no terreiro, percebe-se que cada um, independentemente do tempo no candomblé, criou seus próprios métodos para aprender os conteúdos, recorrendo não só às pessoas mais velhas do candomblé, mas também a materiais que estavam ao alcance, tais como fitas cassete e fitas VHS. Percebe-se, também, que a própria tradição de recorrer aos mais velhos torna-se um método para aprender.

Quando questionados sobre as dificuldades encontradas no canto do candomblé, os entrevistados abordam não somente o contexto e dialeto das canções, mas também problemas relacionados à saúde vocal, rouquidão entre outros, por conta do tempo de duração dos festejos, além da dimensão do barracão que, muitas vezes, não corresponde com a projeção da voz. Durante as festas observadas, notou-se que além dos problemas mencionados, existe também o som alto dos atabaques, que compete com as vozes de quem está respondendo, levando tempo para entender o que está sendo cantando

e aí eu queria fazer igual meu avô. Só que eu tava observando que chegava no meio do candomblé, eu tava rouco já, aí eu disse “não, isso não tá dando certo pra mim, porque eu tô tentando imitar o meu avô, até a metade fica bonito, do meio pro final ficou rouco”, porque a extensão vocal do meu avô não é a mesma que a minha ... ficava sem voz. Aí eu comecei a cantar mais baixo, aí quando Carlos não tá, eu canto o sinal, que ele diz “cante, Léo”, que ele é o mais velho (...) tenho o cargo de cantar, o que eu faço, faço o

seguinte: todo mundo fica calado porque o homem canta, mas a voz e a energia estão nas mulheres que respondem, no povo que responde. Então eu tiro um pouco mais alto pras pessoas ouvirem, depois, na sequência, eu tiro um pouco mais baixo as cantigas, então eu não preciso tá forçando. Na próxima a mesma coisa, aí eu vou poupando a minha voz e consigo cantar até o final, se precisar, caso ele (Carlos) não estiver e eu precisar cantar do começo até o final...aí eu não fico mais rouco, mas no começo eu ficava muito porque eu queria imitar o meu avô, achava bonito a maneira como ele cantava, ficava treinando no banheiro em casa, no quarto, ficava treinando, mas mesmo assim, na hora que tava cantando na festa também tem o lado da emoção, né... a gente não pode deixar de dizer o lado da emoção, porque você tá ali cantando com o santo, o *nkisi* ... você se emociona. Aí, quanto mais o *nkisi* tá dançando, mais você quer cantar, quer cantar mais alto, aí se empolga e é isso que empolga a gente, aí a garganta arranha, a gente bota água (LEO)

tem a questão também do barracão, né...faz o eco, mais a quantidade de gente, você tem que fazer força pra cantar alto e as pessoas te ouvirem. Porque às vezes as pessoas não vão te ouvir, você muda a cantiga pra outra cantiga, na mesma sequência do toque, porque tem a sequência das músicas pra cantar pro *nkisi*, e se canta a música pra outra, se não cantar alto, o atabaque tá tocando, as pessoas estão respondendo, e as pessoas não vão ouvir. Então é muita força pra cantar, daí você bota a força e muitas vezes fica rouco, desafina, canta mais baixo, canta mais alto, mas não tá preocupado com a beleza (LEO)

isso, de uma certa forma, até tava conversando com você (Leo) e com você (Samara) sobre isso, a gente, beleza, que não faça uma coisa estética para o povão, mas , talvez, uma ideia de como saber projetar a voz, possa melhorar até a própria garganta deles porque chega o momento que eles estão tentando, mas o pessoal pode não escutar porque é muito intenso. Então, foi o que eu conversei “poxa, Samara, se a gente aprender um pouco de respiração”...até falei de mim mesmo, sobre respirar e projetar um pouco melhor a voz, possa sair um pouco menos sacrificante, entendeu?...cantar mais (ALVARO)

Diante destas narrativas, percebo que estas vivências não são circundadas pelo aprender a cantar, mas sim aprender as cantigas referentes aos festejos e contextos, por ser um canto relacionado diretamente às palavras, muito mais do que aos conteúdos propriamente melódicos, o que fica em segundo plano. Embora muitas vezes seja relatado que não há uma preocupação estética quando a esses cantos, demonstra-se o interesse de cantar igual a alguém que é tido como referência

E quando eu comecei a cantar, eu queria imitar ele, como ele cantava, porque eu ouvia ele desde pequeno cantando daquela maneira. Só que a extensão vocal dele era muito grande, então ele enfeitava muito, embelezava muito, acho que era a energia ... ele nunca teve técnica, nunca fez aula de canto, era uma coisa dele, um dom. (LEO)

parece que ele tinha uma inspiração, ele cantava com muito sentimento, então ele podia cantar uma cantiga hoje de uma forma e na próxima vez ele cantava aquela mesma cantiga com algo que já tava tornando ela diferente

pra quem não conhece. Para quem já conhecia, já sabia que ele enfeitou ali, fez um negócio bonito, mas outras pessoas que não conhecia, já imaginava que era outra cantiga (MARCIELY)

Além disso, uma das perguntas que orientou a entrevista indagava sobre os aspectos que indicavam uma boa execução do canto: “o que é ser um bom cantor no candomblé? Do que ele precisa?” - diante desta pergunta destacou-se a relação dos contextos estudados com o público externo a eles. Antes de mais nada, observo a preocupação em preservar a cultura, bem como agradar e respeitar os integrantes, principalmente os mais velhos, dentre outras respostas

eu até ensaiei um cordão com ele, mas chegou na hora eu não consegui falar nada, travei. Não é travar, mas você tem que ter uma habilidade, uma competência que demora pra adquirir. (ALVARO)

eu acho que é a segurança. (MARCIELY)

você saber reconhecer o toque, de saber que hora vai mudar, o cordão tá sendo ali cantado, que hora eles vão mudar automaticamente ou olhar para eles e já entender que agora vai mudar...porque às vezes é no olhar, entendeu? (ALVARO)

é porque tem uns que só vem para criticar, observar... então você tem que procurar fazer...é como o Léo disse, você tem que procurar fazer para o *nkisi*, só que bem ou mal as pessoas observam muito pra depois falar, o candomblé tem esse lado muito ruim, então a gente sempre tem que procurar fazer a coisa certinha porque aí o convidado vem e ... (MARCIELY)

eu quando aprendi a cantar, que foi com a fita que Domi deixou, teve vários ensaios pra poder ter o candomblé, aí eu falei “agora sim, pode marcar uma festa, porque agora eu tô preparado (...) a minha preocupação era porque o seguinte, primeiro porque bandulegi⁵ tem muitos cargos, e aqui na casa eu achava no meu pensamento que como bandulegi tem muitos cargos na casa, alguém tem que aprender a cantar pra não ter que ficar trazendo os outros de fora pra cantar (...) eu tive muita dificuldade, primeiro que na época que eu aprendi a cantar eu tinha perdido a minha mãe, mas no momento eu aprendi...eu falei “vou aprender a cantar” pra gente não passar o que a gente passou antigamente (CARLOS)

Outro aspecto relacionado a boa execução do canto citado pelos entrevistados, está inserido na presença de pessoas que não são da casa de candomblé, ou seja, uma espécie de público que vai assistir as festas. Percebo que, primeiramente, como citado, não há uma preocupação estética quanto aos cantos, mas sim em respeitar a casa, além das pessoas mais velhas da casa que estão ali presentes, porém avaliam que os cantos foram bons ou não de acordo com a interação das pessoas da casa e, também, dos convidados

⁵ Nome espiritual carregado pela Mãe de Santo, também conhecido pelo povo Candomblé como Dijina.

eu acho que é mais pelo comportamento dos convidados, se estão interagindo, se estão cantando, se estão alegres, se estão conseguindo se emocionar. Eu vejo dessa forma. (MARCIELY)

Dentre tantas reflexões durante a entrevista, a que se mostrou com mais expressividade diz respeito ao aprendizado do canto para preservar a cultura, ou a tradição. A preocupação em desempenhar o canto com domínio se mostra ligada a preservação da tradição, uma vez relatado que antigamente o terreiro dependia de outras pessoas para realizar os festejos e outras atividades. Alvaro é o mais novo entre os entrevistados e expressa suas preocupações em relação ao seu desempenho, as quais não são necessariamente ligadas ao desempenho do cantar, mas sim do papel social dentro da casa

eu , pessoalmente, me preocupo com o meu desempenho, eu não canto nada, mas penso em cantar um dia, porque fico com medo se alguém morrer, morrer Leo...e você tem que levar a diante, porque um dia, talvez, eles não aguentem cantar tanto como hoje, então você tem essa preocupação de “será que a casa vai morrer porque você não sabe cantar?” então essa preocupação de querer cantar não é para me mostrar, até porque eu nem gosto muito de ficar no barracão, gosto de ficar lá dentro, mas eu penso nisso, da casa voltar na estaca zero, como antigamente. Então eu tento aprender, pergunto para eles...falo “vamos gravar alguma coisa no meu celular pra eu ficar ouvindo” justamente para isso, para tentar levar a diante. (ALVARO)

Assim, como mencionado, para alguns membros, a avaliação do canto está ligada a mensagem que as cantigas querem passar, ou à sua funcionalidade, assim como também a reação das pessoas que estão em volta, a interação, bem como o respeito aos mais velhos

a minha preocupação é sempre procurar...penso se fui mal ou se fui bem quando não consigo lembrar as cantigas, porque a gente não fica treinando, não tenho um caderninho que vou pesquisar ‘hoje vou cantar essa cantiga’... tem as cantigas para você cantar para cada santo, mas aí de repente, tudo muda, é uma experiência muito complexa, tem quatro pessoas, três no atabaque, um no gã e mais uma pessoa cantando ...você quer cantar aquela cantiga, para aquele santo...aí tá todo mundo querendo lembrar a mesma cantiga, entendeu? Aí, se eu não lembro, é falta de responsabilidade minha, porque só tem nós dois cantando ..claro, é uma irmandade, eu posso tirar do meu irmão mais novo, que na maioria das vezes é o mais novo que vai tá do seu lado ‘é essa cantiga’ ‘essa já foi’, mas é uma responsabilidade minha, é a mesma coisa dele, um cambango que está tocando, perguntar a pessoa que canta, tem que saber, é uma irmandade, mas pô, aí esqueço da cantiga aí depois fico ‘olha, você não pode deixar passar isso’, ou a saudação de um santo que me passei e aí esqueci e fiz só metade “isso não pode acontecer, você tem que dar uma olhada depois na casa de candomblé, conversar com a mãe de santo, com o irmão pra não esquecer essas coisas”, porque se é responsabilidade minha (...) como eu falei, nunca me preocupei com publico, nunca me preocupei, eu me preocupo sim de tá cantando para o pessoal que tá ali respondendo, o santo que tá ali dançando...eu não me preocupo com os outros, eu me preocupo com as pessoas mais velhas da casa, entendeu? Tio

meu, minhas tias ...na minha casa mesmo, fui lá cantar e fiquei preso porque as pessoas estavam ali, e todo mundo mais velho do que eu, então é bem pior cantar que quando são pessoas desconhecidas, bem pior, pelo menos pra mim. (LEO)

Neste depoimento, Leo refere-se à casa de candomblé de Salvador, que é sua casa, onde Álvaro diz haver uma relação diferente com os cantos, pois as pessoas são mais participativas, são convidadas para cantar.

5. REFLEXÕES

De acordo com os relatos coletados nos dois grupos e através das perguntas que nortearam as discussões, percebe-se, nos dois contextos, a ênfase depositada em alguns importantes recursos para a apreensão e transmissão de conteúdos relacionados ao canto nos dois grupos tradicionais observados. Embora sejam ambientes claramente distintos dos institucionalizados ou formais, e além de possuírem particularidades que os diferem, cabe aqui reconhecer que, apesar disso, estes também possuem seus métodos e estratégias para apreensão e transmissão de conteúdos, os quais são de extrema importância para manutenção e perpetuação da cultura e tradição. Dentre tantos recursos, os mais citados foram:

- A imersão no ambiente;
- Escuta;
- Imitação ou repetição;
- Recorrer às pessoas mais velhas.

Como relatado nos dois grupos estudados, a imersão no ambiente é uma das ferramentas utilizadas para a apreensão e transmissão dos conteúdos. Aqui a analiso como sendo descrita pelos entrevistados como uma das mais importantes, por se tratar de relações e representações sociais dentro dos grupos, além de relações cotidianas que compõem as tradições dos grupos. No Boi do Seu Teodoro, estas relações de imersão desenvolvem não só o ato de reproduzir o canto, mas também processos como a composição, proporcionando através do canto outras habilidades musicais. Segundo Lucy Green (2001), estes processos de imersão são denominados “enculturação musical”, o qual a autora descreve como “aquisição de habilidades e conhecimento musicais através da imersão nas práticas musicais diárias do contexto social ao qual o indivíduo pertence” (GREEN 2001, p. 22). Como visto, os ambientes familiares destacam-se como importantes agentes nas apreensões e transmissões dos cantos, impulsionando não só a tradição em si, mas também podendo servir de parâmetro para avaliar o quão fácil ou difícil foi aprender estes conteúdos de acordo com o tempo de vivência dentro de cada ambiente, sendo a imersão e vivência desde criança avaliada como fator facilitador.

Também dentro do quesito da imersão, podemos observar a presença importante das práticas em grupo. Durante os festejos ou ritos, os membros podem contar não só com as correções e auxílio de um membro necessariamente mais velho, mas também com qualquer integrante da comunidade. Com isso, pode-se observar como os membros se auxiliam e

reestruturam novas dinâmicas para aprender, pois os referenciais podem ser muitos para tratando-se de um aprendizado multilateral.

Posteriormente aos processos de imersão, outro recurso facilitador para cantar é relacionado à escuta e à imitação. Sobre a escuta, algumas vezes se mostra como uma problemática, por não haver conteúdos escritos e, por isso, os conteúdos passam por uma espécie de “telefone sem-fio” e, conseqüentemente, é adicionado à problemática de contextualizar as canções nas determinadas funções propostas.

Quanto a imitação, embora muitas vezes seja narrado que não há uma preocupação estética com o cantar, é inevitável a comparação do próprio cantar com o cantar de alguém que é tido como referência, justamente por cantar “bonito”, como narram os entrevistados, por ser uma referência há o desejo de cantar igual. Sendo assim, reflito que a referência relacionada à imitação, possivelmente, trata-se de um modelo estético para cantar. Assim, os recursos são utilizados pela prática do ouvir, seguida pela prática do reproduzir, imitar ou copiar. De acordo com Queiroz:

Não se deve olhar com desdém para a imitação, por conta da carga pejorativa da palavra. O par “demonstração/imitação” é crucial em arte. Sem esta capacidade tão humana de repetir fielmente, sequer a própria cultura seria possível (2009, p. 61)

Após as entrevistas e as devidas análises, percebe-se que o ato de recorrer às pessoas mais velhas, ou mais experientes, se mostra muito presente nos dois grupos estudados. Através destas pessoas, vê-se a possibilidade de contextualizar os cantos, bem como tê-los como referência para cantar. Além disso, é depositado nestes membros um papel social dentro do grupo, algo como “patriarca”, como mencionado por uma das entrevistadas, ou alguém responsável por guardar as tradições e conhecimentos de determinados grupos. Estas pessoas, por algum motivo, que talvez tenha a ver com o papel social dentro do grupo, é visto como um referencial para cantar, acredito que um referencial estético, embora não tenha sido afirmado a preocupação com o cantar “bonito” por nenhum dos entrevistados.

A relação mestre/aprendiz é consideravelmente diferente da **professor/aluno** a que estamos acostumados a ver em escolas e universidades. Vejamos uma diferença chave. De modo geral, o aprendiz, nestas sociedades, não está ali diante do mestre para aprender, e sim para trabalhar a seu serviço. Aprenderá por necessidade, por vivência, pela proximidade, e por aconselhamentos ocasionais do seu “guru” a quem, eventualmente após muitos longos anos, poderá substituir. Em música, tipicamente, o mestre será um membro mais velho ou mais respeitado de um grupo e os aprendizes os músicos mais

jovens que o acompanham. De cultura para cultura variarão o nível de formalidade nessa relação, as obrigações de cada parte e o conteúdo do que será transmitido. (QUEIROZ,2009)

Como mencionado nas entrevistas, há grande responsabilidade na apreensão destes cantos, tanto para a preservação das tradições como também em respeito à comunidade que integra os contextos, por isso, o canto não só desenvolve e pertence à função de um festejo específico, mas também a uma representação de dimensões muito maiores, que estaria ligada ao papel social da conservação e perpetuação da cultura tradicional. Além disso, percebe-se que as próprias táticas para apreensão destes saberes musicais relacionados ao canto permitem a renovação destas tradições. No exemplo do Boi do Seu Teodoro, é possível compor novas toadas a cada ano, então é dada a responsabilidade aos membros não só de cantar as novas toadas, mas também criá-las.

Mais uma vez, ratifico que este estudo não tem como proposta fazer análise de métodos ou avaliações sobre o que vem a ser música “boa” ou “ruim”, pois sigo prestigiando o significado que a música tem e no que ela compõe dentro destes contextos. A análise feita pelos próprios membros dos dois grupos sobre o que é uma execução boa ou ruim, cantar bem ou mal, vem de acordo com a interação das pessoas que compõem os festejos e rituais. Porém nota-se que há intervenção nestas avaliações e reflexões sobre o canto quando os membros percebem a divisão entre atores e espectadores, uma vez que é avaliado que há perda de função ou valor dos festejos, uma vez que na tradição não há essa delimitação, pois não se trata de um espetáculo, mas sim uma manifestação cultural ou tradicional em que todos participam. Portanto, o valor ou a qualidade de canto é diretamente proporcional ao valor funcional.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste estudo teve como objetivo identificar os procedimentos de transmissão e apreensão do canto nos grupos tradicionais, além de, também, investigar possíveis ferramentas dentro dos grupos investigados que possam contribuir para o enriquecimento do diálogo sobre a educação musical. Por isto, mais do que respostas, esta pesquisa me proporcionou inquietudes sobre a necessidade de ampliar os modos nos quais os conteúdos musicais são aplicados, em especial, o canto. Com isto, também adquiri material para futuras pesquisas que desejo realizar sobre a musicalidade em grupos tradicionais, pois este estudo proporcionou-me muitas reflexões sobre a amplitude dos contextos nos quais as habilidades musicais podem ocorrer.

Inicialmente, analisei literaturas com intuito de melhor contextualizar meu objeto de estudo e os contextos nos quais este se encontra, buscando referências não só na educação musical, mas também na etnomusicologia, por acreditar que as duas áreas possam dialogar de maneira autônoma, porém complementares no que se refere à educação. Analisando a literatura sobre educação formal e informal, pude questionar-me sobre onde estes contextos se aproximam, chegando à conclusão que estas nomenclaturas podem ser limitantes tratando-se de contextos tão diversos, porém destaco que estas referências ajudaram-me a entender e acolher o contexto estudado, pois estas também, de alguma forma, relatam sobre grupos tradicionais e transmissão de conteúdos através da imersão.

Por meio dos conteúdos coletados, foi possível entender o universo e a relação dos grupos tradicionais estudados com o canto, ficando centralizado os procedimentos por meio da imersão, o que se mostrou muito importante para a execução do canto. Como visto, alguns dos entrevistados nasceram já imersos nos ambientes de cultura tradicional, estando mais familiarizados com os sotaques, dinâmicas, dialetos entre outras coisas. Junto a isso, diversos meios e conteúdos aparecem também como forma de manutenção das tradições, pois os relatos não só mostraram uma relação isolada com o canto, mas também a preocupação em manter as tradições e os determinados grupos, mostrando-se como uma das motivações para querer cantar. Sendo assim, voltando às delimitações entre o canto popular e o canto nos grupos tradicionais, este se constitui para atender às demandas estritamente tradicionais, e não comerciais.

Notou-se que as relações entre quem transmite e quem apreende estes conteúdos relacionados ao canto (apesar de haver um grande respeito em relação às pessoas mais velhas,

que embora não tenham sido citadas como “tutores”) ocorre de maneira horizontal, sendo explícita entre os membros componentes dos grupos a troca de saberes, havendo a valorização de ambas experiências. Estas observações me fazem refletir sobre a flexibilidade dessas relações nos meios acadêmicos, perguntas que poderiam melhorar o desempenho e dinâmicas em sala de aula: Como posso te ensinar? Como você pode melhor aproveitar? De que forma aprendeu? Como você pode explicar e contextualizar estes conteúdos?

Através do que observei e vivenciei, concluo este trabalho ratificando meus votos em uma educação musical que também valorize as vivências espontâneas e as oportunidades de experimentação de diversos meios de aprendizagem. Uma educação musical mais acolhedora diante das diversas formas de conhecimentos, a fim de lançar músicos e educadores musicais mais independentes nos meios em que permeiam.

Aqui, mostra-se evidente a urgência de novas dinâmicas que tornem não só cantores, mas também outros instrumentistas mais independentes no fazer musical, desde o primeiro contato com a música; mostra-se urgente novas dinâmicas que possibilitem a contextualização e imersão do aprendiz, ou seja, dinâmicas que contemplem a realidade dos alunos.

Com toda narrativa coletada e observada, percebi que não há uma fórmula perfeita presente para o fazer musical, até porque tratam-se de particularidades e tradições de cada contexto, mas é evidente a presença da autonomia. Embora muitos dos entrevistados não se reconheçam como cantores ou compositores, percebe-se que o canto é um agente social ou socializador, algo que compõe a identidade, antes mesmo de ser um papel atribuído a um performer. Sendo assim, é preciso ensinar e aprender música como ferramenta de coesão social que, antes da técnica, seja também uma possibilidade de utilização dos nossos instrumentos como meio, e não somente como um fim em si mesmo.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Margarete; FARIA, J. R.; TEIXEIRA, C. C.; DEBS, D.; ROSA, A. C.; MELO, L. R.; SANTOS, R. C.; PEREIRA, M. R. S.; MARQUES, D. N.; BORGES, R. F.. *Transitando entre o formal e o informal: um relato sobre a formação de educadores musicais*. In: *7o Simpósio Paranaense de Educação Musical*, 2000, Londrina. Anais do 7o. Simpósio Paranaense de Educação Musical, 2000.

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia. Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG.

AZEVEDO, Maria Cristina. Carvalho C. Introdução à Pesquisa em Música. UAB – UNB Licenciatura em Música, Brasília, 2009.

CÂNDIDO, L. A construção do conceito de Popular em Theodor Adorno. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de São Paulo.

CATENACCI, Vivian Silva. “**Cultura Popular: entre a tradição e a transformação**”. In: Revista São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v.15, n. 2, pp. 28-35, 2001.

Dicionário Online de Português, Significado de “Folclóre”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/folclore/>>

FOLKESTAD, Göran. Formal and informal learning situations or practices vs. formal and informal ways of learning. British Journal of Music Education, Cambridge, vol. 23, no 2, pp.135-145, 2006.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de administração de empresas**, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

FERNANDES, José Nunes. O Aprendizado da Música na Roda de Capoeira. Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2003.

GREEN, Lucy. How popular musicians learn: a way ahead for music education. London: London University, Institute of Education, 2001.

IKEDA, A. T. Folia de Reis, Sambas do Povo (Cadernos de Folclore, v.21). 1a. ed. São José dos Campos - SP: CECP;FCCR, 2011 (Fundação Cassiano Ricardo), 2011. 156p .

LIBÂNEO, J. C. *Pedagogia e pedagogos, para quê?*. 12ª Edição. São Paulo: Cortez, 2010.

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: neurose.(Tradução de Maura Ribeiro Sardinha). 9ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". IN: Revista Brasileira de História. S.p., V.20,NO. 39, PP. 167-189, 2000. p. 168

QUEIROZ, Alexei Alves de. Canto popular: pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas, 2009.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique . Dicionário de Conceitos Históricos. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2005. 439p .